



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

**O MENINO E O CÉU: A RECEPÇÃO DO ESPETÁCULO TEATRAL COMO
INSTRUMENTO DE FORMAÇÃO**

RAFAELA ALVES SALOMÃO

PRIMAVERA DO LESTE/MT

2014

RAFAELA ALVES SALOMÃO

**O MENINO E O CÉU: A RECEPÇÃO DO ESPETÁCULO TEATRAL COMO
INSTRUMENTO DE FORMAÇÃO**

Trabalho de Conclusão do Curso de
LICENCIATURA EM TEATRO, do
Departamento de Artes Cênicas do Instituto de
Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a MÔNICA VIANNA
DE MELLO

.

PRIMAVERA DO LESTE/MT

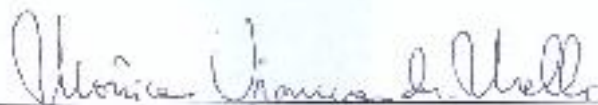
2014

RAFAELA ALVES SALOMÃO

**O MENINO E O CÉU: A RECEPÇÃO DO ESPETÁCULO TEATRAL COMO
INSTRUMENTO DE FORMAÇÃO**

Trabalho de conclusão de curso aprovado, apresentado a UnB - Universidade de Brasília, no Instituto de Artes, Departamento de Artes Cênicas- CEN como requisito para obtenção do título de Licenciatura em Teatro com nota final igual a MS sob a orientação do (a) professor (a) Doutora Mônica Vianna de Mello.

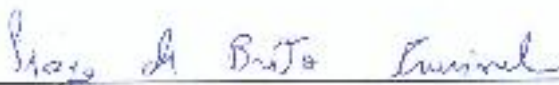
Primavera do Leste-MT, 29 de novembro de 2014.



Professor Doutora Mônica Vianna de Mello



Professor Mestre Marcello Girotti Callas



Professor Mestre Tiago de Brito Cruvinel

DEDICATÓRIA

Dedico essa monografia à minha mãe, com quem aprendi a nunca desistir apesar de qualquer que seja a dificuldade. Ao meu pai que sempre trabalhou muito e me ofereceu as melhores condições que lhe foi possível para que eu pudesse me dedicar aos estudos sem outras grandes preocupações.

Ao meu grande mestre Wanderson Lana, líder nato, exemplo de que com muito trabalho é possível fazer com que grandes coisas aconteçam.

AGRADECIMENTO

Agradeço à minha orientadora, Mônica Vianna de Mello, que foi muito paciente e que me deu muita luz na realização do trabalho: a ajuda com a escolha do tema, a disponibilidade e disposição.

Quero mencionar aqui também minha amiga de vida, Ana Paula Dorst, juntas desde a terceira série do Ensino Fundamental. A parceria dela foi importante na minha escolha pelo teatro. Em 2006, quando estávamos na oitava série, vimos uma fila na escola de inscrição para fazer teatro. Eu olhei para ela e falei: “Vamos fazer teatro?”. Ela me falou “Eu vou se você for.” e eu falei “Eu vou se você for.”. E foi assim que tudo começou.

Aos amigos do Teatro Faces, amigos de caminhada...

Wanderson e Ana (já mencionados antes)

André (Kiko)

Darci

Dionathan

Edilene

Néia

Yuri

Espero realmente que continuem acreditando no trabalho coletivo e que possam sempre ter uns aos outros. Penso eu que é esse um dos principais motivos do crescimento do Teatro Faces. Pessoas que acreditam na força do trabalho e principalmente do trabalho em grupo. E agora, para encerrar, deixo pessoas importantes e que fizeram história falarem por mim: “O único lugar onde o sucesso vem antes do trabalho é no dicionário” (Albert Einstein). Então, “Continue trabalhando, não se acomode” (Steve Jobs). E o melhor de tudo é que “O prazer no trabalho aperfeiçoa a obra” (Aristóteles). Evoé!

RESUMO

A monografia a seguir aborda a recepção do espetáculo teatral como instrumento formador, a partir de análise da recepção do espetáculo *O menino e o céu* do Teatro Faces de Primavera do Leste/MT. O trabalho utilizou como referência os estudos acerca do espectador realizados por Flávio Desgranges (2010), Thaís Ferreira (2005) e Robson Rosseto (2008), e ainda, o estudo sobre *O menino e o céu* desenvolvido por Wanderson Lana (2014). Para construção da análise foram entrevistadas crianças, adolescentes, jovens e adultos, atores e não-atores, estudantes e professores, a fim de conhecer a compreensão, por pessoas distintas, dos vários elementos propostos pelo espetáculo. Dessa forma, pretende-se investigar a recepção do espetáculo teatral por um público diverso, buscando diferenças e semelhanças do pensamento crítico com públicos de diferentes contextos e faixas etárias.

Palavras-chave: Espectador; Recepção; Tragédia; Infância e juventude.

ABSTRACT

The following monography discusses the reception of theatrical performances as an educational tool and is based on the analysis of the reception of the play, *O Menino e o Céu*, from the theatre group Teatro Faces from Primavera do Leste, MT, Brazil. Wanderson Lana's study (2014) of *O menino e o céu*, and various other works written by Flávio Desgranges (2010), Thaís Ferreira (2005) and Robson Rosseto (2008), whose studies concern the role of the spectator, were used as references throughout this paper. In order to have been able to construct this analysis, various interviews were done with children, adolescents, teens and adults, actors and non-actors, as well as students and professors, so as to better comprehend different people's understanding of the various elements proposed in the performance. This paper intends to investigate and study the reception of theatrical performances through a diverse audience, and to look for the differences and similarities in critical thinking between audiences from different backgrounds and age groups.

Key-words: Spectator; Reception; Tragedy; Childhood and youth.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Andinho e Mariana encontram a Lua -----	28
Figura 02 – Personagens -----	30
Figura 03 – Cenário d' <i>O menino e o céu</i> para a Cena I -----	33
Figura 04 – O corpo do Sapo para o enterro -----	36
Figura 05 – A mãe encontra o menino já sem vida -----	37

LISTA DE ABREVIACÕES E SIGLAS

MT	Mato Grosso
CENPRO	Centro de Ensino Profissionalizante
ONG	Organização não governamental
DRT	Delegacia Regional do Trabalho e Emprego
FETRAN	Festival Estudantil Temático de Teatro para o Trânsito
SESC	Serviço Social do Comércio
FUNARTE	Fundação Nacional das Artes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – UM ESTUDO SOBRE A RECEPÇÃO	14
1.1 – O público: receptor e criador	14
1.2 – O espectador da aproximação estética ao distanciamento	16
1.3 – A recepção, instrumento de formação	21
CAPÍTULO 2 – O TEATRO FACES, <i>O MENINO E O CÉU</i> E A FORMAÇÃO DA PLATEIA	24
2.1 – O Teatro Faces	24
2.2 – <i>O menino e o céu</i> : conhecendo a obra	29
2.3 – O espectador d’ <i>O menino e o céu</i>	33
CONCLUSÃO	40
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	42
ANEXO – QUESTIONÁRIO I E II	44

INTRODUÇÃO

Não podemos fazer teatro simplesmente para ter brilho ou ganhar aplauso, temos que fazer teatro para distribuir algo às pessoas. Aí começa a fazer sentido. Teatro não é o fim, é o meio. (Antunes Filho).

As pesquisas pautadas no papel do espectador, por mais que atualmente conte com uma quantidade considerável, ainda são muito recentes. O espectador, diante de um espetáculo teatral, assume um papel importante para a elaboração do produto cultural final. É ele que, através de sua cultura e conhecimentos prévios, propõe sentidos necessários para a interpretação do espetáculo.

O presente trabalho propõe um estudo acerca da recepção do espetáculo teatral como um instrumento de formação, utilizando-se de uma reflexão sobre o espectador do espetáculo *O menino e o céu*¹, da Cia Teatro Faces, que possui sede em Primavera do Leste/ MT e o projeto de formação de plateia idealizado pela mesma. Wanderson Lana, fundador e diretor do Teatro Faces em sua dissertação de mestrado *O menino e o céu: O trágico no teatro para a infância e juventude*, resume bem a peça que será aqui analisada.

Sem escutar os conselhos da mãe e nem de um urubu que falava sobre os perigos da seca, o Menino sai em uma jornada pelo sertão nordestino em direção ao rio São Francisco e, também, em busca de um passarinho que possa ensiná-lo a voar, para pedir às nuvens que volte a chover e aplaque a seca do sertão. Mas seu sonho é também sua destruição: o Menino morre. O herói sucumbe à própria vontade. (LANA, 2014, p. 32).

O espetáculo *O menino e o céu*, de linguagem voltada para o público infantil, busca juntamente com a contemplação estética trazer à cena temas não comumente discutidos com o público infantil numa intenção de protegê-los de um possível sofrimento. De acordo com Pupo (1991), os adultos costumam considerar saber o que é “bom para criança”, numa tentativa de criar um mundo sempre feliz e positivo, que na verdade não existe.

O objetivo da pesquisa é investigar a recepção teatral a partir de uma reflexão acerca do espectador d’*O menino e o céu*, considerando não apenas pelo público infantil, ao qual o espetáculo se destina, mas o público em geral, buscando diferenças e semelhanças do pensamento crítico com públicos de diversos contextos e faixas etárias.

¹ Link para espetáculo *O menino e o céu*. Gravação feita dia 18 de Julho de 2014 no intercâmbio do Palco Giratório 2014, SESC Arsenal, Cuiabá/MT: <https://www.youtube.com/watch?v=q0BYm-bCAJk>

A escolha foi motivada pela necessidade de conhecer como é a apreciação da obra teatral com temas relacionados à perda, morte, dor e decepção, por pessoas diferentes. Sem generalizar, conhecer a visão da criança, do adulto, de pessoas que possuem determinado estudo, de pessoas que estudam teatro, entre outras e dessa forma desenvolver uma discussão acerca das diferenças, semelhanças e outras possibilidades da recepção teatral.

Nesse contexto, Desgranges (2010) concebe que para ser espectador é preciso de um determinado esforço. O espectador, ao assistir o espetáculo, se identifica com as cenas e temáticas proposta e depois se distancia, posicionando-se ativamente de acordo com o que sua formação cultural lhe propicia. Sendo que esse exercício de “ir e vir” se torna mais fácil quando o espectador entende o funcionamento geral de um espetáculo teatral. Desgranges ainda faz um estudo sobre Brecht, considerando-o um dos teatrólogos com trabalho mais aprofundado a respeito do espectador. O espectador de Brecht seria aquele que não se deixa levar pela tensão provocada pelo encadeamento de ações do espetáculo dramático, como se estivesse em um estado de embriaguez causado pelo espetáculo. Esse estado letárgico levaria a emoções que impossibilitariam o espectador de refletir sobre o que foi apresentado no espetáculo teatral. O modelo de Teatro Épico seria responsável para que isso não acontecesse. Utilizando de estrutura narrativa, cada cena existe por si só, é uma história que está sendo contada, não sendo necessário envolvimento psicológico.

Em um estudo recente, Lana (2014) analisa o espetáculo *O menino e o céu*, onde tece considerações sobre o formato trágico que o espetáculo possui. De acordo com ele “no texto [...], o Menino aparece como um signo que confronta a grande força da natureza, representada pela seca. Ele é a fraqueza dessa grande força; e, ao ser confrontada pelo signo, o derrota, fazendo com que todos percebam sua grandiosidade [...]” (p. 44).

Bittencourt (2008) desenvolve um estudo acerca da tragédia, considerando ela um potente desencadeador da contemplação estética, estado onde o que predomina é a razão. O espectador que presencia o que é estético pondera a respeito da obra por sua própria vontade e interesse, sem sentir-se coagido a pensar. Refletir sobre a obra e sua relação consigo mesmo e o mundo se torna algo natural.

O menino e o céu trabalha de forma simples e poética a relação do ser humano com os sonhos, a perda, a morte e a decepção, assuntos que, segundo Pupo (1991), não costumam ser muito utilizados nas produções teatrais para a infância e juventude.

O estudo será dividido em dois capítulos. No primeiro capítulo será abordada a importância da formação do espectador, considerando, a partir de Ferreira (2006), ser ele um coautor da obra teatral. Haverá uma reflexão acerca do espectador épico e do espectador

trágico, ressaltando suas diferenças e semelhanças a fim de entender como se dá a recepção em cada caso. Será abordada ainda a recepção do espetáculo teatral na infância e juventude – público para qual o espetáculo, que será analisado no segundo capítulo, se direciona.

No segundo capítulo, o espetáculo *O menino e o céu* será explorado e contextualizado de acordo com o local de origem, montagem, direção e dramaturgia, para chegar finalmente ao estudo sobre sua recepção. Portanto, neste capítulo serão desenvolvidos os efeitos dos temas perda, morte, dor e decepção em um público diverso, sua aplicação no cotidiano da comunidade local e ainda outras possibilidades sugeridas pelo público para o desenlace da história.

Portanto, este estudo dará atenção ao espectador, não apenas durante o processo de montagem e apresentação, como normalmente acontece, mas também após a apresentação teatral, interessado nas mudanças reais que a peça pode incitar em sua vida e convívio social.

CAPÍTULO 01

UM ESTUDO SOBRE A RECEPÇÃO

1.1 – O público: receptor e criador

Sabe-se que o teatro surgiu há milhares de anos, a partir de rituais sagrados onde utilizavam o canto, a dança e a encenação para homenagear deuses sagrados (FERREIRA, 2006). Esse costume ficou, posteriormente, não sem peculiaridades, conhecido em todo o mundo. O teatro, nos moldes que conhecemos hoje, em algum momento passou a existir também no Brasil, porém, em nenhum momento de sua história, houve na população o costume de ir ao teatro, situação que se agravou ainda mais com o surgimento das mídias eletrônicas, como no caso da televisão e do cinema (DESGRANGES, 2010).

O teatro em grande parte das vezes não é acessível a toda a população, seja por conta do valor do ingresso, seja por conta da distância espacial que pode haver entre uma residência e uma sala de espetáculos. A televisão, por outro lado, acaba sendo um componente importante na socialização do espectador, pois, há de se convir que, atualmente, é muito mais fácil e acessível assistir a um programa televisivo ou a um filme do que assistir a um espetáculo teatral. Uma criança, antes mesmo de começar a ir para a escola, já assistiu a muitas horas de televisão (FERREIRA, 2006).

Ser espectador, assim como montar um espetáculo ou, por exemplo, construir um edifício, demanda determinado estudo e afinco. Ele precisa estar aberto e disponível para refletir e criar. Há uma diferença muito grande entre um espectador que está preparado para receptar o espetáculo teatral e o que não foi preparado ainda. Conhecer os diversos elementos que fazem parte de um espetáculo permite que o espectador se familiarize com os códigos teatrais e passe a identificá-los com mais facilidade.

Desgranges (2010) usa como exemplo a torcida de um jogo de futebol. A emoção de assistir o jogo não seria a mesma se o espectador não conhecesse as regras do jogo. O torcedor é incentivado quanto às regras do jogo desde criança, tanto com a televisão quanto em brincadeiras e discussões. E é conhecendo as regras do jogo que o torcedor consegue tecer um pensamento crítico durante a partida, sendo possível reconhecer a validade das jogadas, integridade do árbitro e ainda formular suas reflexões que são expressas com veemência e sem hesitação junto com a torcida. No teatro não é diferente, o prazer estético da recepção se intensifica com a experiência e o conhecimento do espectador sobre as especificidades da linguagem teatral.

Um espetáculo teatral mesmo no momento de sua apresentação para o público não está finalizado por completo. Além das mudanças que podem ocorrer de uma apresentação para outra, há ainda as mudanças que ele pode sofrer ao cruzar a fronteira palco-plateia. Isso acontece, pois, por mais que o espectador esteja ali com o papel de receptor, não retira dele também a possibilidade e responsabilidade de produzir. Portanto, para esse estudo, a partir de Ferreira (2005), o espectador será considerado produtor e coautor do produto cultural – aquele que é produzido enquanto consumido pelas pessoas.

O espectador, enquanto também produtor do espetáculo, é ativo, atento a toda produção teatral, desde cenário, elementos que compõe a cena até o conjunto da obra, para então formular reflexões acerca do que foi tratado em cena, diferente do espectador passivo que se deixa levar, como se estivesse em um estado de transe, pela história da personagem, vivendo as mesmas dores, alegrias, emoções vividas pelo protagonista. Desgranges (2010) diz também que o “acontecimento artístico completa-se [apenas] quando o contemplador elabora a sua compreensão da obra” (p. 122).

Claudio Cajaíba no livro *Teorias da Recepção* (2013) completa que, para que haja a concretização da obra, o receptor deve se apropriar dela, criando uma simetria do contexto apresentado com sua geração. Portanto, o contemplador é o elemento final para conclusão da obra teatral e de suma importância, pois, sem ele não há a discussão e consequentemente não haverá sentido, destituindo seu significado.

[...] o contemplador se aproxima do mundo vivido pelos personagens de uma determinada história, identifica-se com o herói e vivifica situações de sua vida, vendo o mundo por meio do seu sistema de valores, tal como ele (herói) o vê; coloca-se no lugar do herói e, depois, retorna a si, à sua consciência, ao seu lugar na poltrona, para completar o horizonte com tudo que descobre do lugar que ocupa, baseado em sua ótica, seu saber, seu desejo, seu sofrimento pessoal, e sua experiência. (DESGRANGES, 2010, p. 123)

Para que a obra se concretize, o espectador recepta o espetáculo através de uma *lente* constituída por sua formação cultural, seus costumes, sua relação com o ambiente onde está inserido, o tempo onde o evento acontece, entre outros. Um elemento teatral de uma dada apresentação pode constituir diversos sentidos diferentes, de acordo com a visão de cada espectador. São diversas as variáveis que servirão de norte para seu pensamento crítico a respeito dos assuntos abordados na cena.

1.2.– O espectador: da aproximação estética ao distanciamento

Para esse estudo uso como princípio a contribuição de Flávio Desgranges para com os estudos acerca do espectador. O estudo foi devidamente publicado no livro *A pedagogia do espectador* no ano de 2010, no qual Desgranges se utiliza do consistente trabalho realizado por Bertolt Brecht sobre Teatro Épico.

O gênero teatral épico possui estrutura episódica, onde cada cena possui seu próprio começo, meio e fim, como se a história tivesse sido cortada em vários pedaços, embaralhada e apresentada ao público dessa forma. Furtado (1995) completa que no Teatro Épico o texto vem em forma de narrativa, seja ela feita por um narrador ou pelas personagens, que pode ser interrompido a qualquer momento. Há ainda um fator histórico, sem que seja levado à cena acontecimentos do passado ou fatos reais contados em cena; a historicidade se deve a um espetáculo que está ligado a uma época e se utiliza dela.

Um exemplo que pode ser utilizado para Teatro Épico é o texto de Brecht *O Filhote de Elefante*. Trata-se, na verdade, de apenas um apêndice do texto *O homem é um homem*, onde, de acordo com o texto, o público pagava o valor de dez centavos para assistir o espetáculo. Essa cobrança era uma das possibilidades de alcançar o efeito de distanciamento: diversas vezes no decorrer do texto, quando já estavam ocorrendo algumas resoluções, um ator devia parar tudo para se dirigir ao público e solicitar a quem não havia feito ainda o pagamento, que se dirigisse ao caixa para efetuar-lo. O texto pede diversas interrupções, deixando evidente que se tratava de uma apresentação teatral, tendo inclusive falas de bastidores, como se escapassem ao público e uma cortina que se fecha constantemente:

Polly – Bem! Os que apostam na mãe, aqui! *Ninguém avança*. Na lua, aqui.
Ninguém avança.
 Polly *retira-se bastante preocupado*.
 Uria *atrás da cortina* – Apostaram?
 Polly – Não, eles [os espectadores] acham que o melhor vem agora. Isso me deixa realmente preocupado. (BRECHT, p. 224)

Desgranges (2010), nas palavras de Brecht, acredita que espectador deve estar atento a todo espetáculo, como algo que realmente está sendo encenado e não como algo que está acontecendo. Portanto, o espectador épico deve estar ciente que um texto foi criado, que são atores e não personagens reais, que há uma equipe técnica por trás de tudo, trabalhando para que a ilusão da cena seja criada, propondo assim que o espectador se distancie e reflita sobre o que está vendo.

Opondo-se ao Épico, existe a tragédia que é uma das formas do drama. A tragédia além de possuir características próprias, como nas tragédias gregas onde havia sempre a vontade de Deus imperando sobre os homens, a luta e aniquilamento do herói, possui formato bem característico ao hostilizado por Brecht. Freitas (2011), em um estudo sobre Aristóteles, considera que para a tragédia atingir seu objetivo, a catarse, é necessário que haja um encadeamento de acontecimentos. Uma ação motiva a próxima criando um clima de tensão para o espectador, não dando espaço para qualquer distração ou pensamento que não seja a respeito da história que está sendo apresentada.

A peça é, para Aristóteles, um organismo: todas as partes são determinadas pela ideia do todo, enquanto este ao mesmo tempo é constituído pela interação dinâmica entre as partes. Qualquer elemento dispensável neste contexto rigoroso é ‘anorgânico’, nocivo, não motivado. Neste sistema fechado tudo motiva tudo, o todo às partes, as partes o todo. Só assim se obtém a verossimilhança, sem a qual não seria possível a descarga das emoções pelas próprias emoções suscitadas (catarse), último fim da tragédia. (p. 5)

No gênero dramático o palco é fechado para o espectador como se estivessem em um mundo paralelo ao vivido pela plateia. Com o advento da tecnologia esse efeito ficou ainda mais eficiente, com o auxílio da luz artificial, sonoplastia, entre outros efeitos, foi possível chegar a imagens próximas da realidade. Brecht, novamente no livro *A pedagogia do espectador* de Flávio Desgranges, renuncia a esse tipo de teatro, pois, acredita que o espectador permanece em sua poltrona imóvel e que a ilusão causada por uma visão que se aproxima do real impossibilita o mesmo de pensar a respeito dos temas que estão sendo tratados. Farberman (1963) complementa que a tensão desenvolvida pelas cenas rumo ao desenlace é tão grande que não há espaço para que o espectador desenvolva qualquer pensamento crítico.

O envolvimento excessivo do espectador na trama impossibilita o raciocínio, fazendo com que o mesmo viva a história junto com as personagens, abstendo-se do pensamento crítico e das possibilidades de elaboração do desfecho. Portanto, para que haja o raciocínio, o espectador deve executar o exercício de *ir e vir*: conhece história, se identifica com as personagens, se coloca no lugar do herói, vive momentos de alegria, dor, euforia, de acordo com a cena, e depois retorna ao seu lugar na poltrona a fim de refletir sobre a temática proposta e propor sua conclusão (DESGRANGES, 2010).

No gênero dramático a narrativa acontece sempre no presente, portanto, o futuro é desconhecido. Um espetáculo desse gênero acontece no momento em que é apresentado ao

público, não tendo menor conhecimento por parte das personagens do desfecho das ações que vão sendo encadeadas. Assim como não se conhece o futuro, não é possível voltar ao passado, onde toda a história é desenvolvida através dos personagens. “[...] a digressão através de um pleno retrocesso cênico ao passado é impossível, pois evidenciaria a manifestação de um narrador manipulando a estória; o drama deve comportar-se como o tempo empírico” (PONTES, 2010, p. 4).

O épico e o drama como vem sendo apontados referem-se a “gêneros puros” do teatro, porém, Pontes (2010) se utiliza ainda de Rosenfeld para dizer que não existe, de fato, na prática, a utilização massiva desses tipos de gêneros. O que se vê são espetáculos épicos com algumas características da estrutura dramática e espetáculos dramáticos com características do épico. O autor cita ainda um exemplo, referente à tragédia: uma das características da tragédia é a existência do coro que possuía uma visão de fora dos acontecimentos dos personagens centrais caracterizando uma intervenção narrativa ao drama. E como já foi elucidado, a narração é uma das principais características do gênero épico, ficando evidente a relação direta que existe entre esses dois gêneros, tanto se contrapondo como se associando.

Considerando que a tensão e a catarse produzidas pela tragédia impedem o espectador de formular um pensamento crítico sobre a temática abordada, de que maneira a tragédia pode também ser um instrumento de formação? Bittencourt (2008), com base nas teorias de Schopenhauer, responde essa pergunta com o advento da contemplação estética. De acordo com o autor a contemplação estética é capaz de elevar o ser humano, mesmo que momentaneamente, para longe dos limites do mundo, em um espaço/tempo onde o que predomina é a razão, em uma situação em que o indivíduo busca o conhecimento por seu próprio interesse e força de vontade.

Na experiência estética, o código não mais é apreendido como código, mas, em contacto com a obra, como exigência e como estrutura da obra’, e, desse jeito, o espectador não correlaciona o que percebe ao que sabe, nem mede a diferença entre um e outro, pois ele só percebe a própria obra e a sua necessidade. [...] Desta maneira, admitir o conceito de arte como conhecimento, tornado absoluto em si mesmo, não é suficiente para justificar a possibilidade de a obra (por ela mesma) chamar a atenção do receptor. Quando a arte passa a se valer preferencialmente de linguagens denotativas que produzem mensagens como cópia ou reflexo da realidade, relega-se a um segundo plano a possibilidade de a obra comportar-se como uma pluralidade de significados. (TAVARES, 1995, p. 43).

Na tragédia, uma obra de arte concreta, portanto, um objeto de experiência estética, são retratadas as dores e acontecimentos terríveis da humanidade de uma forma bela de se ver. Dessa forma, ao utilizar recursos dramáticos para representar o sofrimento humano, estaria incitando o espectador a refletir sobre a própria vida através do sentimento de resignação que lhe é causado.

Trata-se, ao contrário, de uma necessidade de sobrevivência que coloca o homem diante de duas possibilidades: aceitar incondicionalmente a vida com tudo o que ela tem de mais horrível ou resignar-se com a condição efêmera de todo acontecer, impedindo a liberação da força criadora. O aspecto da resignação caracteriza a *possibilidade de negação da vida* [grifo do autor]. (BARBOSA, 2011, p. 16).

Essa é uma das possibilidades de articular o drama e a tragédia em um trabalho de formação, pois, é esse momento de reflexão que faz com que o espectador saia do espaço de apresentação de forma diferente da que entrou. A condição de resignado oferece duas opções, aceitar a vida como é ou fazer algo para que seja diferente, e qual das opções escolher fica a cargo do espectador.

Levando em conta os acontecimentos terríveis da humanidade, no geral, a vida de fato não é justa e o mundo é um grande caos. Diante disso, o sentimento do ser humano, em grande parte das vezes, é de que nada pode ser feito, há um conformismo com as situações que são desaprovadas, como se simplesmente não houvesse outra opção. Schopenhauer, no estudo realizado por Bittencourt (2008), critica a tendência dos dramaturgos de acreditar que há a necessidade de um final feliz. Os dramaturgos se utilizam no texto do embate entre os justos e os “não-justos”, sendo que os justos depois de sofrerem, agirem corretamente e espalharam a bondade, merecem ser premiados com grandes dádivas e a felicidade; assim como os “não-justos” deverão pagar por seus crimes pelo resto da sua existência. Essa tendência é ruim, pois, ilude o espectador que pode passar a acreditar que em algum momento o bem simplesmente prevalecerá sobre o mal, como se fosse uma regra que não pode ser descumprida, como se fosse algo natural, o que não acontece na vida real.

A tragédia, na sua concepção, não brotaria de um sentimento originário de júbilo pela vida, servindo então como um recurso moralizante para o espectador, que compreenderia o estado de caos do mundo motivado pela afirmação do egoísmo individual perante os demais homens, assim como a impossibilidade deste mundo injusto ser modificado pela virtude do herói que se rebela contra essa situação miserável [...]. (BITTENCOURT, 2008, p. 43).

Ferreira (2006) acredita que deve haver um equilíbrio entre emissão e recepção. A emissão não pode ser soberana sobre a recepção, a mensagem transmitida não é algo que irá apenas preencher o receptor como se ele fosse um elemento vazio, ao mesmo tempo em que, por mais que o receptor tenha a possibilidade de infinitas leituras, ele não é livre para tudo, há limites nas possibilidades de apreensão.

No encontro dessas duas vertentes, emissão e recepção, há a construção de meios e sentidos, portanto para que isso aconteça há a interferência, por parte do receptor, de experiências sociais, contingentes e culturais, as chamadas mediações que serão melhores desenvolvidas no próximo subtítulo. Há ainda muitos outros estudos sobre a relação emissão e recepção. Cada formato de fazer teatro atribui características específicas ao espectador que lhe compete.

Robson Rosseto (2008) faz uma comparação resumida do espectador de teatrólogos importantes. De acordo com ele em seu artigo *O espectador e a relação do ensino do teatro com o teatro Contemporâneo* (2008) Constantin Stanislavski (1863-1938) com o teatro psicológico “defendia a ilusão do espectador, argumentando que os efeitos cênicos causam interação com a plateia, deixando-a mais envolvida pela esfera mágica da peça teatral” (p. 33); Vsévolod Meyerhold (1874-1940), responsável pelo teatro construtivista, nega que haja uma distância entre a cena e a plateia, então:

[...] elimina-se a quarta parede, possibilitando a relação entre enunciador e enunciatário, forçando o espectador a reestruturar a realidade, mas não chega a apresentar uma estética da aproximação por não compartilhar sensações viscerais e não considerar a plateia como elemento cênico. (ROSSETO, 2008, p. 70).

Antonin Artaud (1896-1948), com o teatro da crueldade, muda o espaço que normalmente vinha sendo utilizado para a cena e para a plateia. Com Artaud, atores e espectadores ocupam o mesmo espaço, proporcionando uma melhor interação física entre espectador e cena.

Já Grotowski, agora de acordo com Cajaíba (2013), fundador do teatro pobre, buscava retirar o teatro da banalidade e dos clichês, evitando a linearidade e a previsibilidade.

Com o tempo foram sendo formuladas diferentes formas de se construir uma personagem e de relacionar a produção teatral com o espectador. Nesse item foi abordado de forma mais aprofundada o espectador do teatro épico e da tragédia, pois, o espetáculo do qual o espectador foi observado trata-se de uma tragédia, sendo que o teatro épico apresenta ideias

e conceitos diretamente opostos aos defendidos no gênero dramático, trazendo ao estudo um efeito de comparação.

1.3. – A recepção, instrumento de formação

Em um determinado momento da história até os dias de hoje passou-se a discutir a necessidade de espetáculos com linguagem voltada para o público infantil; e mais do que apenas fazer teatro voltado para esse público, mas fazer bons espetáculos para o público infantil. E sim, os espetáculos para a infância começaram a surgir, porém havia uma tendência para espetáculos de qualidade duvidosa, “construindo espetáculos que não incomodem ou choquem, adequando seus trabalhos ao consenso estético em vigor, que determina o que é ‘bom para a criança’” (DESGRANGES, 2010, p. 85).

A postura mais comum é a daqueles [autores] que criticam a pieguice dos temas habitualmente abordados, reivindicando uma temática que encontre ressonância com as questões vividas pelas crianças no cotidiano, normalmente não tratadas pelo teatro, tais como a morte e o sexo. (PUPO, 1991, p. 35).

Os temas abordados no teatro para infância e juventude estão ainda muito cristalizados na necessidade de se ensinar algo, como no caso das “morais das histórias”, há uma grande necessidade de uma mensagem final, sendo que apenas a estética teatral já é suficientemente pedagógica. O teatro não deve estar a serviço de nenhuma outra disciplina, ele já possui seus próprios autores para serem explorados e um campo extenso a ser descoberto. São muitas as vantagens que uma pessoa adquire ao estudar teatro, em termos pedagógicos, a pessoa que faz teatro:

[...] aprende a improvisar, desenvolve a oralidade, a expressão corporal, a impostação de voz, aprende a se entrosar com as pessoas, desenvolve o vocabulário, trabalha o lado emocional, desenvolve as habilidades para as artes plásticas (pintura corporal, confecção de figurino e montagem de cenário), oportuniza a pesquisa, desenvolve a redação, trabalha a cidadania, religiosidade, ética, sentimentos, interdisciplinaridade, incentiva a leitura, propicia o contato com obras clássicas, fábulas, reportagens; ajuda os alunos a se desinibirem-se e adquirirem autoconfiança, desenvolve habilidades adormecidas, estimula a imaginação e a organização do pensamento. (ARCOVERDE, 2008, p. 601).

Há ainda a responsabilidade atribuída aos produtores, dramaturgos e diretores teatrais de transformar a criança em algo melhor através da arte. Não que isso não seja possível, pelo

contrário, a arte, em sua própria essência, tem o poder de transformar as pessoas. Porém, essa responsabilidade deve ser dividida entre pais, professores e outros, tendo o teatro como uma base para a formação criativa do indivíduo. Um bom exemplo dessa possibilidade é o caso da tragédia, já abordada no item anterior, na qual, através da identificação com o enredo, herói e demais personagens, o espectador desenvolve seu pensamento crítico e expressa seus sentimentos.

A arte deve causar mudanças na vida da criança sem a intenção de educá-la ou manipulá-la, apenas atingindo o espectador infantil com qualquer que seja a reação, deixando-a livre para raciocinar e criar suas próprias conclusões. Carneiro Neto (2003) considera a obsessão pela lição de moral o quarto grande *pecado*² cometido pelas produções teatrais para a infância.

No livro, *Pecinha é a vovozinha*, Dib Carneiro Neto (2003) introduz a ideia de que no teatro para a infância há um círculo vicioso de justificativas para as produções de baixa qualidade. O produtor culpa a falta de patrocínio, os patrocinadores reclamam que não há retorno por parte do público (bilheteria), o público se afasta, pois não há produções teatrais decentes, não são feitas boas produções porque não há patrocínio e assim por diante.

Ferreira (2006) aponta a ida da criança ao teatro como um fato relativamente incomum, adquirindo caráter excepcional e de menor importância que outras práticas cotidianas como ir ao cinema, ver televisão e ir ao parque. A desvalorização do teatro na vida da criança espectadora não deveria ser algo tão comum, visto que o teatro constitui uma potente ferramenta socializadora. No caso da criança, o contato com teatro acontece na maioria das vezes através de uma “comunidade de apropriação”, termo proposto por Orozco Gómez *apud* Ferreira (2006), sendo que a escola é a comunidade de apropriação mais comum a ela. Comunidades de apropriação são os espaços ou grupos nos quais dá a recepção, influenciando assim o significado atribuído ao produto teatral, sendo, portanto, a escola um dos principais mediadores da recepção por parte da criança. É através das vivências e experiências de cada um que acontecem as mediações.

Muitos grupos que trabalham com teatro para a infância confundem recepção e espectador ativo, com uma participação forçada da criança no espetáculo teatral. O público infantil é praticamente intimado a participar da ação, que muitas vezes é direcionada a

² Dib Carneiro Neto lista no livro *Pecinha é a vovozinha* os 10 pecados da literatura infantil: 1 – Excesso de intenções didáticas; 2 – Uso de humor fácil e grosseiro; 3 – Precariedade/Excesso de efeitos multimídias; 4 – Obsessão pela lição de moral; 5 - Facilitação e edulcoração dos contos de fadas; 6 - Cenas com participação forçada da plateia; 7 - Divisão dos espetáculos em rótulos por faixa etária; 8 - Abusar sem técnica e arte do nariz de palhaço; 9 - Desleixo nos diálogos; E 10 - “Premiar” a plateia com brindes e sorteios que tiram o foco do espetáculo.

determinado tipo de resposta. A pergunta é feita pelo ator ao mesmo tempo em que ele dá a resposta, na necessidade de que nada saia do contexto, na necessidade de manipular o espectador e sua atribuição de significado ao produto teatral (PUPO, 1991).

Ferreira (2006) se utiliza de Baktin para explicar que o espectador não precisa especificamente interferir na ação teatral, agindo quase como um personagem, pois, sendo ele um coautor da obra, sua importância estará nos significados a ela atribuídos, além do fato de que é da relação espetáculo, espectador e mediações que se resulta o produto cultural. Um espetáculo só passa a ser um produto cultural quando é recebido pelo espectador, que através de mediações produz significado aos temas representados. Para o espectador ativo, o encontro com a apresentação teatral constitui um embate com suas próprias experiências e conceitos, colocando-o a refletir sobre determinados temas que podem ou não ser comuns a ele.

Rosseto (2008), afirma que assistir a um espetáculo teatral é um trabalho intelectual e que o público deve estar aberto para atualizar suas próprias convicções, vislumbrando novas possibilidades de leitura sobre o mesmo tema. As leituras e atribuições de significados a um produto teatral mudam de acordo com o olhar, de acordo com a pessoa e muda também em uma mesma pessoa. Uma mesma pessoa pode ter leituras diferentes concomitantemente, ou de acordo com o momento histórico, idade, local, entre outras situações.

Promover a aquisição de conhecimento em teatro requer trabalhar o ator e o espectador, ou seja, o fazer e o apreciar (o produtor e o receptor). Como ator, o aluno é envolvido na construção e produção da cena, o que significa fazer e apresentar; como espectador, ele é levado a assistir espetáculos, ou a seus próprios colegas, e é assim envolvido nos processos de apreciar e avaliar. (ROSSETO, 2008, p. 69).

Dessa forma, o teatro constitui-se um potente instrumento formador, alcançando as pessoas de diversas formas diferentes. No caso da recepção, as crianças espectadoras assistem e formam opiniões, formar opinião é criar, cumprindo assim o teatro sua função social e pedagógica.

O próximo capítulo traz a experiência dos espectadores do espetáculo *O menino e o céu* do Teatro Faces de Primavera do Leste/MT. Nele será possível observar como os conceitos aqui introduzidos funcionam na prática, tanto durante a recepção, como após, no que as pessoas levam para seu cotidiano e convívio social.

CAPÍTULO 2

O TEATRO FACES, *O MENINO E O CÉU* E UMA PROPOSTA DE FORMAÇÃO DE PLATEIA

2.1 – O Teatro Faces

A Companhia de Teatro Faces foi fundada no dia 20 de março de 2005 por seu atual diretor Wanderson Lana, que no determinado momento possuía apenas 19 anos de idade. Sua formação chegou a contar com 25 atores, de início não-atores, com idade média de 15 a 18 anos de idade. Com estudo voltado para a cultura indígena e regional, em menos de 05 anos o Teatro Faces se tornou uma das principais companhias de Teatro para Infância e Juventude do Estado do Mato Grosso. Atualmente com 09 integrantes e um currículo bastante versátil no que se refere a linguagens teatrais, o Teatro Faces construiu um terreno sólido, onde todos os atores possuem carteira assinada, DRT e se dedicam apenas ao fazer teatral. Os integrantes do Teatro Faces possuem a importante tarefa de lecionar teatro para a população interessada.

Há o Projeto Escola de Teatro Faces, onde em parceria com a Ong CENPRO – Centro de Ensino Profissionalizante, a Prefeitura Municipal e o Projeto Pontos de Cultura, atende cerca de 300 pessoas de diversas idades que possuem interesse em fazer teatro, constituindo não apenas um trabalho de profissionalização, mas consequentemente um grande projeto de formação de plateia. Trata-se de aulas de teatro que acontecem em diversos locais da cidade abertos a toda a população, recebendo alunos com idade inicial de 07 anos.

As aulas de teatro do Ponto de Cultura são anuais e os professores possuem total autonomia para gerir suas turmas e polos de trabalho. Dessa forma, a organização de cada polo difere uma da outra, até porque são realidades diferentes, com um público diferente, que deve ser levado em consideração na organização do trabalho que será realizado. As únicas coisas que a coordenação do Ponto de Cultura exige é que haja pelo menos um espetáculo por turma para o FETRAN – Festival Estudantil Temático de Teatro para o Trânsito, que acontece em Abril/Maio e um espetáculo por turma para o Festival de Teatro Velha Joana, que acontece em Novembro.

O Grupo Faces Jovem é formado por alunos da Escola de Teatro Faces que se destacam durante as aulas de teatro; a escolha é feita pelos próprios professores através de indicação. As aulas do grupo são com o idealizador do projeto, Wanderson Lana e os alunos

recebem inclusive bolsa de estágio, em função da qual auxiliam nas aulas da escola de teatro e nas montagens de espetáculos.

Faz parte do projeto, ainda, o Festival de Teatro Velha Joana, anteriormente citado, onde os alunos podem mostrar ao público interessado o que vem sendo desenvolvido durante as aulas. O festival é aberto ao público, completando o trabalho de formação de plateia. Os alunos que não possuem interesse em estudar teatro são levados para assistir as montagens realizadas pelos grupos.

Em sua oitava edição, o festival dá ao interior de Mato Grosso ares de um grande polo cultural. Possui duas categorias: Competitiva e Mostra Oficial. Na Competitiva participam os espetáculos da escola de teatro e qualquer outro espetáculo de formato estudantil. Na Mostra Oficial, Primavera do Leste/MT recebe espetáculos de diversos lugares do Brasil, sem deixar de lado grupos que trabalham profissionalmente dentro do Estado. O festival acaba se tornando uma grande festa do teatro, totalmente descentralizado, as apresentações acontecem por todo o município, indo de encontro ao público menos cativo, explorando novos locais e facilitando o acesso.

O Teatro Faces teve sempre uma preocupação em contribuir e promover a cultura local. Um tema muito recorrente nos espetáculos do grupo é o imaginário indígena, por conta do contato e proximidade com povos Xavantes e Bororos. A morte constantemente está presente nas lendas e histórias de diferentes comunidades indígenas, na maioria das vezes, não como o fim da vida, mas como um momento de transformação ou passagem para uma nova vida, tal como no caso da cultura Bororo onde, segundo Novaes (2006), quando um índio morre ele é vingado por um representante seu: um animal – normalmente uma onça-pintada – deve morrer também para que retorne o equilíbrio do universo e a alma possa chegar à morada dos espíritos. De acordo com Silva e Breitenbach (2009), a morte na cultura Bororo é tratada de forma muito próxima, como um acontecimento muito importante da vida e as crianças compartilham disso. A partir disso, o Teatro Faces começou a propor alguns questionamentos sobre do assunto.

Além do espetáculo *O menino e o céu*, que será abordado no item 2.1, o Teatro Faces possui em seu currículo mais de 15 espetáculos teatrais, a maioria deles voltados para a infância e juventude. Nos espetáculos *O Boto e a Flor Rio* e *O beijo da Lua e da Vitória-régia*, montados em 2006 e 2007, respectivamente, a morte é vista como um momento de transformação: algo que existe deixa de existir para que algo novo passe a surgir.

N’*O Boto e a Flor do Rio*, existe uma rivalidade entre as aldeias Bororos e Xavantes, consequentemente, não é possível que haja relações entre índios de aldeias diferentes. Arítá

(Xavante) e Iacumu (Bororo) se apaixonam, despertando a inveja de Iraci (Bororo) que faz com que um feitiço seja lançado sobre os dois. Aritá (Xavante) passa a ser índia durante o dia e flor durante a noite, enquanto Iacumu (Bororo) é boto durante o dia e índio durante a noite, dessa forma, os dois nunca poderiam se encontrar. A peça lembra, mesmo que vagamente, o clássico modelo Romeu e Julieta, onde o casal de famílias rivais, por fatalidade do destino, nunca poderão ficar juntos. No caso d'*O Boto e a Flor do Rio*, eles possuem apenas uma chance de encontro, quando acontece o eclipse entre o sol e a lua.

O Beijo da Lua e da Vitória-régia se utiliza da lenda da formação do Rio Amazonas e da lenda da Vitória-régia. Jaci vinha sendo preparado desde criança para ocupar um espaço no céu, num tempo onde ainda não existia a lua. Acontece que faltando pouco tempo para que esse momento chegasse ele conheceu Naiá, uma linda índia por quem se apaixonou. Como não é possível mudar o destino, Jaci teve que deixar a Terra para enfeitar o céu. Jaci, agora Lua, chorou tanto que suas lágrimas correram para o mar, mas como suas lágrimas eram doces o mar não quis aceitar e acabou formando o Rio Amazonas. Naiá não suportando a tristeza, viu a Lua refletida no Rio e se joga nas águas, surgindo então a Vitória-régia.

Existe uma tendência no teatro para a infância e juventude de “enfeitar” a vida e criando a ilusão que o mau, só porque é mau, será castigado, quando na verdade a vida é como a correnteza de um rio, que pode sofrer algumas alterações no seu curso, mas que sempre continua. De acordo com Pupo (1991), os espetáculos para a infância possuem a tendência a surgir com soluções milagrosas para que os justos saiam soberanos, enquanto que na vida real não existem soluções milagrosas, nem passes de mágica.

Mestre – Espere! Tive uma ideia! Neste guiso de Tutuca deve ter um araminho. (Pega um monte de arame dentro do guiso do boi.) Aqui está ele. Agora é só enfiar na fechadura, mexer um pouquinho e... Clic, clic, pronto. (a porta se abre e todos saem da jaula). (PUPO, 1991, p. 65).

No trecho acima, como em um passe de mágica, o problema em que as personagens se encontravam estava resolvido. Enquanto isso n'*O Boto e a Flor do Rio* o eclipse serve apenas para que eles possam se despedir e fazer juras de amor, pois, assim como a morte não tem volta, o feitiço não pode ser quebrado. Da mesma forma acontece n'*O Beijo da Lua e da Vitória-régia*. Jaci tinha uma missão e vinha sendo preparado para isso desde que nasceu. Não é porque conheceu uma índia que as coisas vão mudar. Jaci deve aceitar seu destino e virar Lua, sem ilusões que as coisas podem ser diferentes simplesmente pelo querer.

Naiá, sem nem imaginar o final que teria, lembra uma criança curiosa como qualquer outra que se pode encontrar, tendo na Coruja a figura materna à qual faz perguntas, cujas respostas tantas outras crianças podem não saber também.

Naiá – Você já morreu, Coruja?
 Coruja – Não, Naiá. Se tem uma coisa que eu nunca fiz foi morrer.
 Naiá – A gente pode morrer quando quiser?
 Coruja – Não. Cada um tem seu tempo.
 Naiá – Eu já morri?
 Coruja – Naiá! – Como se dissesse “Que pergunta”.
 Naiá (assustada) – Já?!
 Coruja – A gente só morre uma vez.
 Naiá – Quando?
 Coruja – Cada um tem seu tempo.
 Naiá – E como a gente sabe?
 Coruja – Sabe o que, Naiá?
 Naiá – Se chegou seu tempo.
 Coruja – Ninguém sabe.
 Naiá – Nem o pajé?
 Coruja – Ninguém, Naiá, ninguém.
 (LANA, 2014, p. 20).

A morte é levada a cena de forma simples e corriqueira, assim como a morte é. Pupo (1991) relata que o adjetivo “infantil” possui uma amplitude de temas a serem trabalhados e que essa abertura é negligenciada por muitos autores. As temáticas como morte e sexo podem muito bem serem trabalhos no teatro para o público infantil, ficando apenas a ressalva de como expressar em cena esses assuntos.

Em *Azul da Cor do Céu*, montagem realizada pelo Teatro Faces em 2013 onde se explorou pela primeira vez o teatro de animação com diversas técnicas combinadas, há uma jornada de uma menina até o céu em busca de um passarinho. Cisco era um passarinho amarelo, amigo de Mariana, que em uma conversa disse: “Mariana, se eu não voltar é porque me perdi no azul do céu”. Andinho, um menino, também amigo de Mariana, mata Cisco com seu estilingue e esconde o corpo morto do passarinho para que Mariana não veja. Como Cisco não aparece mais, Mariana entende que ele se perdeu no azul do céu e sai em uma jornada para encontrá-lo. Nessa história, a morte desencadeia o próprio espetáculo. O Andinho, mesmo sabendo que o pássaro estava morto, vai junto com a Mariana, na esperança de encontrar uma possibilidade de contar o que aconteceu e se redimir do que fez.



Figura 1 – Andinho e Mariana encontram a Lua. Fonte: www.teatrofaces.com.br

Os assuntos morte, dor, perda e decepção no Teatro Faces não ficam apenas restritos aos espetáculos para a infância e juventude. Existem ainda os espetáculos para o público adulto como *Por Parte de Mãe* e *Boé*. No espetáculo *Boé* – montagem ainda em processo, iniciada em março de 2014 – tudo foi concebido acerca da morte de um índio. A proposta é nova para o Teatro Faces: a dramaturgia é corporal, a criação é colaborativa e o espetáculo um estudo antropológico sobre o ritual de morte dos índios Bororos. Assim como em *Azul da Cor do Céu*, todo o espetáculo acontece a partir da morte. O ponto de partida para a criação do espetáculo foi a frase: “Um índio morreu.”.

Na cultura Bororo o ritual de morte pode levar de três a cinco meses em que a morte representa que a vida do índio na Terra está completa e agora deve se dirigir a sua nova morada. A primeira grande perda causada pela morte é a do organismo, o corpo que se leva durante a vida. Para demonstrar a dor e o pesar por conta dessa perda, as índias da aldeia choram, arrancam os cabelos e ferem seu próprio corpo (Silva e Breitenbach, 2009).

E ainda seguindo por essa linha, a próxima montagem do Teatro Faces, programada para início de 2015 é de *O Cachorro Basset e a Gata Persa da Casa Vermelha da Rua de Baixo*. O texto na verdade é um conto do livro *O Homem do Coração Azul e as coisas que ele escreveu* de Wanderson Lana (2013) que abordará para o público infantil e juvenil a eutanásia e o suicídio. O estudo para montagem do espetáculo já iniciou esse ano (2014) com muita discussão no grupo, em busca da visão de pessoas diferentes com as quais temos a oportunidade de conversar e, principalmente, da visão da criança sobre os assuntos tratados.

2.2 – *O menino e o céu*: conhecendo a obra

O espetáculo *O menino e o céu* foi escrito em 2008 pelo diretor e dramaturgo Wanderson Lana e montado pelo Teatro Faces em 2009. O texto foi concebido a partir de experiências da própria infância do diretor. Natural de Poxoréu – MT, Wanderson Lana cresceu sob influência da cultura nordestina que migrou em massa para a região na década de 80, quando foi descoberto o potencial diamantífero do local. Diz a lenda que uma pessoa ao arrancar da terra um pouco de mato, viu sair na raiz diamante, nascendo então o Garimpo da Raizinha, que atualmente não possui mais diamante nenhum e é uma vila habitada por apenas 08 pessoas.

A história d'*O menino e o céu* se passa no nordeste onde a falta de água leva o Menino³ a uma jornada em busca do Rio São Francisco, para que possa dar água ao seu melhor amigo, um jumento, ao mesmo tempo em que busca um passarinho que o ensine a voar, para que então possa pedir às nuvens para voltar a chover. Não negando a realidade a que pertence o Menino acaba sucumbindo a seca e por coincidência ou não, começa finalmente a chover no sertão.

Mesmo que o espetáculo seja voltado para a infância e juventude, ele levanta os assuntos morte, perda, dor e decepção, sendo bem recebido por público de qualquer idade e, por ter um conteúdo também estético, propõe ao público uma reflexão sobre os temas abordados.

O espetáculo *O menino e o céu* trata de uma obra trágica. O Menino, repleto de boas intenções e não contente com sua condição, desafia as forças da natureza para mudar uma realidade local, quando, assim como foi proposto por Nietzsche sobre o herói trágico, “finalmente compreende que o mundo não foi destinado para o sucesso dele” (BITTENCOURT, 2008, p. 42), estabelecendo o sentimento de resignação. Resignação, por sua vez, é o sentimento de impotência diante de algo que é muito maior: “o Menino não pode avoar”. Essa fala, não presente no texto escrito, mas que foi proposta pelo ator, é dita pelo Menino quando há o momento de maior decepção. Depois de muito tentar, quando se vê sem força nenhuma no corpo, percebe também que tudo foi em vão: “o Menino não pode avoar”. O Jumento e o Menino se rendem a terra seca, exauridos.

O Menino não consegue voar. Não existe mais agora o que mantinha o herói vivo, o sonho de que houvesse água em abundância por todo o sertão, sucumbindo assim ao que já

³ Menino é iniciado com letra maiúscula porque é usado como nome próprio da personagem.

era destinado. A personagem Urubu não é o vilão da história, por mais que pareça. Em suas falas que parecem hostis, não fala nada além da verdade, sendo refém da própria cadeia alimentar, acompanha a saga e aguarda pacientemente a morte do Menino e do Jumento para que possa aplacar a própria fome. “Urubu (numa quebra) – O menino tá morto por dentro, teu Jumento Burro! E agorinha vai tá por fora também.” (LANA, 2008, p. 18).

O grande “vilão” da história é a própria seca e realidade do sertão. O herói é aniquilado pela força da natureza, encontrando na morte seu descanso e redenção. Segundo a teoria de Schopenhauer “A morte diz: tu és o produto de um ato, que não deveria ter sido: por isso, para anulá-lo, tens de morrer.” (BITTENCOURT, 2008, p. 42). Morrer se torna o retorno ao que é natural; o que há de mais natural na vida é a morte e esta acaba sendo necessária quando não há mais sentido em se viver.

O menino é chamado apenas de Menino durante todo o espetáculo, revelando uma situação comum em regiões menos abastadas, onde as crianças não costumam ser registradas pelos pais, muitas vezes pela distância, outras vezes por não perceber ou entender essa necessidade; ou são registradas depois de muito tempo, quando a criança já atinge certa idade. Dessa forma seguem as outras personagens: a mãe é Mãe, o jumento é Jumento, o urubu é Urubu, a asa branca é Asa Branca, pai da Asa Branquinha, o camaleão é Camaleão, e sem quebrar a corrente, tem ainda o sapo que é Cururu, Sapo Cururu. Essas são as personagens do espetáculo *O menino e o céu*, dois humanos e seis animais.



Figura 2 – Personagens. 2009. Fonte: www.teatrofaces.com.br

Espectáculo repleto de símbolos e signos, cada personagem traz um aspecto do sertão nordestino que são expressos em todo detalhe: na forma de falar o texto, na concepção do

figurino, na manipulação do cenário, entre outras situações, espetáculo “orquestrado” cuidadosamente pela encenação. Tudo foi composto para levar ao público o máximo de informação através da experiência estética que o conjunto da obra proporciona.

O grupo familiar é constituído por três personagens: A Mãe, o Menino e o Jumento. O Jumento na história reveste a figura paterna, mais que um amigo, é ele que, apesar de entender da realidade local e das raras possibilidades do sonho do Menino ser alcançado, embarca plenamente na aventura, dando apoio a cada momento e decisão do Menino, fazendo todo o possível para que o sonho do Menino se tornasse realidade.

Menino – E se ele morre, mainha?

Mãe – Vai pro céu... Tu não quer ir pra lá.

Menino – Quero ir pro céu avoando e lá vou pedir pras nuvem deixar cair uma abundância de chuva que só vendo.

Mãe – Deixe de maluquice que gente não é passarinho pra poder avoar.

Menino – Vou pegar o meu jumento e levar ele pra beber água lá pras bandas do rio São Francisco.

Mãe – Vai menino, quero é só ver até onde tu chega com essa birra... Que esse rio é longe por demais.

Menino – Vou mesmo.

Mãe – Pois vá... tu vai é descambitar sem água e sem comida. Pega teu rumo e vá se embora, fi de égua. Que aqui não tem lugar pra quem quer avoar não... Aqui tem lugar é pra quem tem os pé no chão. (LANA, 2008, p. 3).

O Menino resolve vagar pelo sertão até o Rio São Francisco porque sua mãe o proíbe de dar a água da caixa d’água para seu amigo, o Jumento, com receio de que tanto ela quanto o Menino fique sem. Não suportando ver seu amigo passando sede, desobedece a Mãe e some pelo Nordeste.

Na concepção d’*O menino e o céu* a personagem Mãe representa a própria realidade do sertão nordestino, a seca. É possível notar nas falas do trecho transcrito acima, tudo o que ela diz faz jus a realidade, “como se incitasse os adultos que leem o texto a se perceberem privando a realização dos sonhos das crianças” (LANA, 2014, p. 37), onde o sonho é sinônimo do impossível e a decepção é inevitável. Schopenhauer considera que uma visão otimista utilizada por muitos autores, fazendo com que exista uma “justiça poética” onde o bem sempre vence o mal é falsa. Essa perspectiva otimista ilude o espectador, quando na verdade “o egoísmo e a maldade prevalecem sobre todo tipo de disposição benevolente” (*apud* BITTENCOURT, 2008, p. 42). Os atos cometidos pelo Menino são impensados, desdenha dos conselhos da mãe e segue pelo sertão motivado pela vontade da vida, lutando contra o destino e as forças da natureza, e não podendo ser diferente, o Menino sucumbe a algo que é maior que sua vontade. Onde que uma criança, acompanhada apenas por um

jumento, caminharia por dias no sertão sem água e sem comida, sem que a jornada fosse cercada de infortúnios? Ainda no estudo de Bittencourt (2008), Schopenhauer considera como característica do homem “ser aguilhoado constantemente por uma carência íntima, decorrente da sua eterna incapacidade de se conseguir satisfazer a todos os desejos e inclinações sensíveis motivados pelo seu querer” (p. 38).

O figurino da Mãe traz detalhes que contribuem com o fechamento do texto. A cor, assim como no figurino das outras personagens, é em tons pastéis, um “verde água”, sujo e surrado, onde leva prendedores de roupas pendurados na barra. O detalhe simples, porém, nostálgico, faz referência a tantas outras mães e ainda completa o sentido da concepção do cenário que é manipulado por ela. O Camaleão tem um jogo interessante com o figurino para caracterizar a sua mudança de cor de acordo com o ambiente e situação. Inspirado nos vaqueiros que atravessam o sertão, possui várias camisas de botão, uma colocada em cima da outra, que são tiradas sempre que percebe uma situação de risco e sente a necessidade de camuflar. As Asas Brancas possuem um figurino que lembra uma batina, como a de um padre mesmo, e as são asas em formato de bandeirolas de festa de São João. E dessa forma seguem as outras personagens: O Sapo Cururu lembra um bufão, o Jumento não usa na cabeça um acessório com o estereótipo de orelhas de burro, mas apenas um chapéu de palha; o figurino do Urubu é preto com aplicações em alumínio dourado e o Menino usa apenas um calção curto e uma camisa de botão.

O cenário d’*O menino e o céu* é formado por um grande varal, confeccionado com madeira bruta, madeira trabalhada e parafusos, a fim de facilitar a montagem, desmontagem e transporte. São passadas oito cordas de lado a lado do varal, nas quais são presas com pregadores de roupas telas pintadas em algodão cru e que são trocadas pela Mãe durante a jornada do Menino, como se ela preparasse o caminho do filho.



Figura 3 – Cenário d'*O menino e o céu* para a Cena 01, 2014.

2.3. – O espectador d'*O menino e o céu*

Como dito anteriormente, o espetáculo possui linguagem infanto-juvenil, porém não exige as pessoas de qualquer idade assistirem e se sentirem contempladas com o espetáculo. Não há uma faixa etária pré-estabelecida. O espetáculo se compromete a estabelecer o diálogo com qualquer tipo de público que estiver interessado. Pensando nisso, competiu a essa pesquisa a recepção do espetáculo por públicos diversos: crianças, jovens, adultos, atores e não atores.

Espectáculo que recebeu em 2011 o Prêmio Myriam Muniz – Circulação da FUNARTE – Fundação Nacional das Artes e o Amazônia das Artes do SESC – Serviço Social do Comércio. O Menino viajou pelo Brasil passando por públicos de diferentes idades, ocupações e realidades, tendo sido apresentado em 2012 com uma crítica tecida por Maneco Nascimento⁴. Na crítica, o espetáculo é definido como um “arremate de lúdico e fantasia que se apropria da cultura nordestina” e termina com um agradecimento, em nome do público infantil pela gentileza teatral. Esse foi um dos primeiros registros que teve da aceção daquele que assiste ao espetáculo, uns primeiros registros da recepção do espetáculo *O menino e o céu*.

⁴ Maneco Nascimento é um crítico de Teresina/PI, responsável pelo portal *VOOZ Brasil – Informação a toda hora*, antigo *Blog do Maneco*.

Há quem vá dizer, menino
 Que há céu sem poesia
 Que no céu não há quadrilha
 É mentira! É mentira... (LANA, 2008, p. 1).

E assim começa a jornada do Menino em busca de água para dar a seu jumento e também de um passarinho que o ensine a voar para pedir para as nuvens voltarem a chover, embalados pela sonoplastia que é feita ao vivo com a sanfona, triângulo e agogô. As letras, como a transcrita acima se utilizam da história, adquirindo função diferente da narração. A trilha sonora se encaixa perfeitamente com o espetáculo, como se fosse parte do corpo dos atores, como se realmente o som que compõe as partituras corporais emanasse do movimento em si. De acordo com o espectador entrevistado Erisvon, 14 anos, ator e estudante⁵, “A música [...] super se encaixa dentro das cenas e nos deixa ainda mais apaixonados e presos à peça”.

A luz se acende lentamente sobre os músicos, a música toca, as primeiras cenas começam e de repente muitas coisas aconteceram e o público mal percebeu, tanto que é a sutileza e encaixe de cada elemento da representação. ‘A música ajuda muito com as cenas mais densas, embala os momentos que precisam ser mais lentos e fica mais fácil assistir. Contrastando com alguns silêncios importantes’. (HIAGO, 18 anos, ator e estudante).

O menino e o céu, espetáculo onde a estética possui grande destaque, adquire caráter formador através da compreensão que causa acerca da seca no sertão nordestino, dos sonhos como fios condutores da vida e das decepções da vida que são inerentes ao ser humano. Como explorado no capítulo anterior, os espetáculos teatrais para infância e juventude no Brasil, de acordo com seu histórico de montagens, possuem uma tendência a finais felizes (PUPO, 1991), porém, nesse caso, temos com *O menino e o céu* uma dialética: seria um final feliz, um final infeliz ou apenas não é um final como gostaríamos que fosse? O que se percebe é que o desenlace do espetáculo gera no público o sentimento de impotência, a vontade de que tudo seja diferente, porém, sabendo que é algo que não se pode mudar, pelo menos não de uma maneira simples e fácil. A contemplação da tragédia causa uma confusão no espectador acerca do simples ato de viver, fazendo-o se perguntar sobre o que pode ser mudado e até que ponto é justo viver. Esse julgamento é possível observar nas colocações de uma professora, após assistir o espetáculo: “Acredito que toda a humanidade sonha com o ‘final feliz’, mas pra

⁵ As informações foram colhidas, conforme Anexo A e B, após apresentações do espetáculo tanto em Primavera do Leste, como em Cuiabá/MT, Out/2014, tendo o cuidado de ter pessoas de diversos perfis.

mim a história está fechada, pra mim está perfeita, apesar de tudo me comoveu, acho que lida com a realidade de uma forma bem natural. Não mudaria.” (LAURA, 32 anos, professora).

Dos espectadores entrevistados, quando questionados sobre o que se tratava a temática do espetáculo, predominou como resposta a seca no sertão nordestino. A seca e a falta de água por mais que seja um tema que sempre tenha sido discutido, ainda causa estranhamento, sobretudo quando o público estudado é natural ou vive a determinado tempo no Estado do Mato Grosso, onde sempre houve água em abundância. As pessoas começam a se preocupar com determinados problemas, principalmente os ambientais, quando as consequências já são extremamente visíveis, quando se é atingido pelo mesmo. Enquanto a seca for uma realidade típica do nordeste haverá o estranhamento da situação.

A mãe da minha namorada é baiana. Quando chove ela se esconde, ela tem medo da chuva, ela se esconde em uma parte da casa onde o telhado não pode cair em cima dela, com qualquer chuvinha. E ela não é de gastar muita água. Acho interessante isso. O pai dela veio a pé da Bahia. Eles contam histórias desse sofrimento e a apresentação me lembrou muito essas histórias. Isso que o espetáculo fala acontece mesmo. Na verdade é muito pior, porque no teatro tudo fica bonito e no nordeste, o que ouvi dizer é que a seca é muito triste. (ÁLLISSON, 36 anos, professor).

De acordo com Bittencourt (2008) é nesse sentido que um espetáculo dramático pode adquirir caráter formador. A história retratada, com o cuidado para que tudo seja belo e sutil, provoca a contemplação estética. Um espetáculo no qual existe essa cautela com o conteúdo visual oferecido ao público, consegue que o espectador reflita sobre o tema por si só, sem se sentir coagido a pensar. Pensar a respeito dos temas abordados se torna algo natural e o espectador, coautor do espetáculo, está livre para chegar as suas próprias conclusões de acordo com sua realidade, experiências de vida, ambiente e época em que está inserido. O produto cultural final será diferente de um espectador que vivenciou o advento da seca para o espectador morador do interior do Estado do Mato Grosso, onde sempre houve muita água, que é diferente também de acordo com a idade.

Alguns entrevistados se confundiram ao responder, ficando na dúvida se o espetáculo se tratava em essência sobre a seca do sertão nordestino ou sobre os sonhos. O sonho do menino é um aspecto muito forte do espetáculo, é o fio condutor das ações que são desencadeadas, é o que move o menino a seu trágico final. Gabriel, 16 anos, ator e estudante, comenta sobre o impulso que os sonhos dão na vida, assim como o sonho do Menino o levou a caminhar pelo nordeste:

A gente precisa de um sonho para chegar a algum lugar, senão qualquer lugar vai estar bom. Eu pensava muito sobre isso durante o espetáculo. Será que eu não estou tendo um comportamento suicida com meus sonhos? (GABRIEL, 16 anos, ator e estudante).

Um signo é estabelecido durante o espetáculo entre tantos outros: usando o mesmo formato do varal que forma o cenário, um pequeno varal entra em cena, trazido pelas *Asas Brancas*. O pequeno varal recebe, na dissertação de mestrado *O menino e o céu: o trágico para a infância e juventude* de Wanderson Lana (2014), o apelido de “varal da morte”. Esses pequenos varais servem para substituir os corpos mortos da cena, trabalhando assim, a morte de forma poética e sutil. O Sapo Cururu, já paralítico, morre de sede, fazendo com que o Menino se questione sobre sua própria luta a ponto de pensar em desistir e retornar ao seu local de origem. Nesse momento, entram as Asas Brancas, trazendo um varal, com uma tela de algodão cru e um corpo de sapo desenhado com traços que remetem aos feitos por uma criança.



Figura 4 - O corpo do Sapo para o enterro. Fonte: www.teatrofaces.com.br.

Esse signo estabelecido no meio do espetáculo possui um papel importante no modo como atinge o espectador. O público aceita que haja a decepção: o Menino não conseguiu voar; aceita, não sem pesar, que o Sapo morra; aceita até que tudo continue da mesma forma, sem chuva. Porém, no momento em que as Asas Brancas entram em cena trazendo mais um varal, só que dessa vez, ao invés do Sapo é o corpo do Menino que está desenhado e o silêncio do público, presente em grande parte do espetáculo, parece mais perceptível nesse momento,

como se tivessem dado uma pausa até no pensamento para ver a cena. Carneiro Neto, novamente no livro *Pecinha é a vovozinha*, fala que sobre as produções teatrais que exageram na tentativa de interagir com o público, como se o público só conseguisse estar ativo e pensante, se estiver “berrando” durante o espetáculo. De acordo com ele “[...] O profundo silêncio da plateia, muitas vezes, é a maior prova de interação, da comunicação com o espetáculo” (p. 15).

A cena em que Menino morre causa um assombro nas pessoas. É interessante perceber o quanto a realidade assusta. De acordo com Desgranges (2010), “o assombro é a tomada de consciência, a percepção da dimensão social do acontecimento” (p. 95). Esse momento de assombro acontece acompanhado de muitos sentimentos, entre eles a tristeza e o prazer. Gabriel relata que é uma sensação engraçada:

[...] é realmente uma surpresa que, quando parece que tudo vai dar certo, o Menino e o Jumento vão voar como pipas, o menino morre. É horrível, mas eu gostei de ver isso. Que bom que na história o Menino morre. Gostei de ter minhas expectativas contrariadas. Saio do espetáculo satisfeito.

Levando em consideração o comentário acima, percebe-se que há uma tristeza, um pesar pela morte do Menino, retrato da realidade, ao mesmo tempo em que há um prazer ao contemplar uma grandiosidade estética da morte, um espetáculo sobre vida e aceitação da mesma. A morte se torna bela, assim como apontado por Nietzsche: “O trágico como aceitação do desconhecido aterrorizante; aceitação da morte, da fúria dos instintos como constitutivos da vida. É certo que não se trata [...] de uma aceitação fácil e cômoda. [...] é justamente a representação do horrível em bela aparência [...]”. (*apud* BARBOSA, 2011, p. 11-16).



Figura 5 - A Mãe encontra o Menino já sem vida. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=q0BYm-bCAJk> em 59”51’.

Diante disso o público se manifesta, não enquanto acontece o espetáculo – nesse momento tudo que se ouve é um silêncio absoluto –, mas após o espetáculo, quando questionados ou por conta própria em momentos de debate entre público e elenco. A vontade manifestada pela maioria é de que o final fosse feliz, ao mesmo tempo em que não consideram o final como infeliz, consideram um final diferente do que esperavam. Estabelece-se aí a dialética do espetáculo, uma das características da tragédia (ZSONDI, 2004). Lana (2014), a partir de Szondi, afirma que “‘nem tudo que é dialético é trágico, mas todo trágico é estruturado sob a dialética’. [...] o herói é punido por ter lutado, mas tem sua luta reconhecida como necessidade e fortalecimento da essência do seu eu”. (p.44).

A maioria dos entrevistados relatou que gostaria que o final do espetáculo fosse diferente, ao mesmo tempo em que, se tivessem o poder de mudar algo, não mudariam nada. “Queria que o menino chegasse ao objetivo dele da mesma forma que sonhou, só que eu não mudaria nada, pra mim o espetáculo perfeito”. (ÁLLISSON, 36 anos, professor). Jeisy, 17 anos, atriz e estudante, manifesta que “[...] queria muito que o Menino chegasse ao rio São Francisco, queria que ele nadasse a vontade nesse rio. Nem que ele morresse afogado depois com tanta água. Antes que fosse pela abundância do que pela falta. Sentir sede é uma coisa muito ruim”. Enquanto Bruno, 18 anos, estudante, disse “Acho que para todos foi inesperado, todos nós esperávamos um final feliz e não foi. Não foi uma coisa tão feliz assim”.

Um grupo de estudantes do último ano de ensino médio, minutos após assistir ao espetáculo, diante da pergunta: O menino conseguiu realizar seu sonho?

Amanda, 18 anos: Não.

Bruno, 18 anos: Sim.

Eduarda, 16 anos: Não em partes, porque o sonho dele era voar e ele não conseguiu voar, a não ser porque ele morreu.

Wender, 16 anos: Ele conseguiu voar e realizar o sonho de que chovesse em todo o nordeste.

Gustavo, 18 anos: O sonho dele valeu mais para os outros do que para ele.

Sem perceber, eles começaram um pequeno debate sobre do espetáculo. São pessoas diferentes, se encontram quase todos os dias, frequentam a mesma escola, mas suas visões continuam diferentes. Cada espectador formula sua própria compreensão do espetáculo. A discussão travada entre eles pode não fazê-los chegarem a um senso em comum – o que realmente não aconteceu, mas foi possível que eles se aprofundassem no assunto e fortalecessem seu discurso para defender sua opinião.

A Mãe, que saiu em busca do Menino pelo sertão, encontra-o já sem vida, tornando a água que ela traz em uma cabaça – e que rege grande parte do espetáculo – desnecessária e irrelevante. Em seu momento de tristeza e desespero ao perceber que a seca levou seu último filho, atribui a culpa de tudo ao Jumento e busca um pedaço de pau para externar sua dor no animal. Quando está prestes a bater, uma chuva de papel de seda colorido em formato de bandeirolas surge pelo palco. Está finalmente chovendo no sertão. “Gostei da forma em que a chuva veio, colorida, como um sonho mesmo. Poderiam representar a chuva de muitas maneiras, mas nesse caso veio com cores.” (Laura, 32 anos, professora).

Enquanto os adultos ficaram fechados em aceitar a realidade, as crianças se mostraram incisivas e decididas. Uma menina enxergou outras possibilidades para o final, conseguiu imaginar e criar em cima das resoluções do espetáculo: “Eu mudaria o final. O Jumento arrancaria as penas [do Urubu], colocaria no menino e ele conseguiria voar.” (Laura, 10 anos, estudante). A partir desse comentário é possível perceber alguma semelhança entre a espectadora infantil e a personagem central do espetáculo:

Jumento – E como vamos trazer tanta água?

Menino – A gente não vai andando não seu jumento burro, a gente vai avoando.

Jumento – Mas a gente não avoa.

Menino – Mas vamos aprender. É só a gente ficar de tocaia num passarinho e vê direitinho o que eles faz com as asa e daí é só imitar. (LANA, 2008, p. 2).

Maria Vitória, 9 anos, estudante, relata que tem o sonho de ser atriz e que se ela tentar, ela vai conseguir. Na imaginação da criança as coisas são mais possíveis, elas não se mostraram limitadas como os jovens e os adultos.

Os significados atribuídos são uma questão de perspectiva. Cada espectador foi relatando sobre elementos distintos do espetáculo ou também de elementos em comum, só que com uma compreensão diferente, concretizando a obra teatral.

CONCLUSÃO

Essa monografia procurou analisar a recepção teatral como instrumento formador. A pesquisa investigou, a partir de dois questionários – um direcionado para atores e outro direcionado para não-atores –, a recepção do público com relação ao espetáculo *O menino e o céu* do Teatro Faces de Primavera do Leste, Mato Grosso. A intenção foi investigar a recepção do espetáculo por diversos públicos, entre crianças, jovens e adultos, todos de ambos os sexos, fazedores ou não de teatro.

Para obtenção dos dados sobre a recepção, foi realizada uma pesquisa com pessoas aleatórias, tendo como atributo em comum e ponto de partida ter assistido ao espetáculo *O menino e o céu* no período máximo de seis meses contados da data da coleta de dados. Constatou-se no estudo que o espetáculo comunica com um público diversificado e não apenas com jovens e crianças, público ao qual a peça se destina.

É possível notar esse entrosamento pelo completo silêncio da sala de espetáculo em diversos momentos. O silêncio torna-se muito mais perceptível no momento em que há a certeza de que o Menino morreu – quando entra o corpo dele desenhado em algodão cru pregado em um pequeno varal. Esse momento de silêncio aponta para um luto do espectador pela morte do Menino. Como já foi abordado anteriormente, de acordo com Carneiro Neto (2003), o silêncio pode ser a maior prova de comunicação do espetáculo com o público. O público vinha acompanhando toda a sua caminhada e de repente o Menino morre, é como se precisasse parar por um momento para depois vir a compreensão de tudo o que aconteceu.

Durante o espetáculo, o público acompanha cuidadosamente a saga do herói, caminhando lado a lado em busca da água pelo sertão. Ou de forma ainda mais intensa, de acordo com Desgranges, a partir de Brecht, no gênero dramático o espectador quase que é o herói, vivendo a sede, a esperança, a busca e a decepção como se fosse sua também a caminhada.

O público após viver momentos trágicos consegue tecer um pensamento crítico acerca do assunto abordado, que no caso do espetáculo em questão é a seca no nordeste e os sonhos, e de certa forma sai da sala de espetáculo modificado. Há uma intenção de querer que tudo seja diferente e que o final seja feliz, mas também o entendimento de que na realidade, na maioria das vezes, não existem recompensas após um grande esforço. Isso não é uma regra geral, pode acontecer, como pode não acontecer e na maioria dos casos não acontece. Na história foi necessário o aniquilamento do Menino pela força da natureza para que um bem maior acontecesse, a chuva no sertão. Isso incita o público a pensar o que seria exatamente

um final feliz ou final triste para esse espetáculo, o que poderia ser diferente e o que eu como espectador poderia fazer também para que a “chuva voltasse a cair”. A chuva vem simbolizando muitas coisas. Para cada pessoa pode representar algo diferente, pode representar uma conquista pessoal, por exemplo.

Um espetáculo teatral não precisa causar grandes mudanças no espectador para estar formando plateia, ter o espectador absorto no espetáculo durante algum tempo já é suficiente. O trabalho de formação de plateia é gradativo e o teatro é em essência pedagógico. Muitas mudanças pequenas juntas levam a uma grande transformação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARCOVERDE, Silmara Lídia Moraes. A IMPORTÂNCIA DO TEATRO NA FORMAÇÃO DA CRIANÇA. Paraná: Educere PUCPR, 2008. Disponível em: <http://www.pucpr.br/eventos/educere/educere2008/anais/pdf/629_639.pdf>. Acesso em: 11 Nov. 2014.
- BARBOSA, Idenilson Meirelles. Arte trágica, pessimismo e redenção em: O Nascimento da tragédia. Minas Gerais: Trilhas Filosóficas, 2011. Disponível em: <http://www.uern.br/outros/trilhasfilosoficas/conteudo/N_08/IV_2_art_1_Idenilson%20Meirelles.pdf>. Acesso em: 07 Nov. 2014.
- BITTENCOURT, Renato Nunes. *Schopenhauer, Nietzsche e a questão da tragédia: Negação da Vontade ou afirmação trágica da vida*. Rio de Janeiro: AISTHE, 2008. Disponível em: <<http://www.ifcs.ufrj.br/~aisthe/vol%20II/RENATO.pdf>>. Acesso em: 18 Out 2014.
- BRECHT, Bertolt. *O Filhote de Elefante*. In: _____. Teatro Completo, vol. 2. Trad. de Fernando Peixoto. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- CAJAIBA, Claudio. *Teorias da Recepção: a encenação dos dramas de língua alemã na Bahia*. 1. Ed. São Paulo: Perspectiva; Salvador, BA: PPGAC/UFBA, 2013.
- CARNEIRO NETO, Dib. *Pecinha é a vovozinha*. São Paulo: DBA Editora, 2003.
- DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo: Ed. Hucitec, 2010.
- FARBERMAN, Willet. *Bertold Brecht y la escena*, 7-24 p. In: El Teatro de Bertolt Brecht. Un estudio de ocho aspectos. Buenos Aires: Compañía General Fabril, 1963. Disponível em: <<https://artenocampo.files.wordpress.com/2014/07/willetfarbermanbrechtok.pdf>> Acesso em: 08 Out 2014.
- FERREIRA, Thaís. *Estudos culturais, recepção e teatro: uma articulação possível?* Porto Alegre: UFRGS, 2006.
- _____. *Teatro infantil, crianças espectadoras, escola: um estudo acerca de experiências e mediações em processos de recepção*. Porto Alegre: UFRGS, 2005.
- FREITAS, Jussara Gomes da Silva de. *Sobre a teoria dos gêneros dramáticos, segundo Diderot, e sua aproximação com a Poética de Aristóteles*. 2011. Disponível em: <<http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/JussaraGomesdaSilvaDeFreitas.pdf>>. Acesso em: 28 Set 2014.
- FURTADO, Marli Terezinha. Bertolt Brecht e o Teatro Épico. *Fragmentos*, Florianópolis, vol. 5 nº 1, pp. 9-19, 1995. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/download/4826/4132>> Acesso em: 08 de outubro de 2014.
- LANA, Wanderson. *O menino e o céu: o trágico no teatro para a infância e juventude*. Cuiabá: Dissertação de mestrado, UFMT, 2014.

_____. *O menino e o céu*. Primavera do Leste, 2008.

_____. *O Homem do Coração Azul e as coisas que ele escreveu*. Primavera do Leste, 2012.

NASCIMENTO, Maneco. Agreste fabuloso. *Vooz – Blog do Maneco*, [online], 10/08/2012. Disponível em: <<http://www.vooz.com.br/noticias/imprimir/94975>>. Acesso em: 10/06/2014.

NOVAES, Sylvia Caiuby. *Funerais entre os Bororo. Imagens da refiguração do mundo*. São Paulo: Rev. Antropol. Vol. 49 nº 1, Jan./June 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012006000100009>. Acesso em: 02 Out 2014.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008

PONTES, Newton de Castro. *A romancização do drama e suas implicações na escrita dramática moderna*. Rio de Janeiro: Palimpsesto, 2010. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num10/dossie/palimpsesto10_dossie01.pdf>. Acesso em: 18 Out 2014.

PUPO, Maria Lúcia de S. B. *No Reino da Desigualdade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.

ROSSETO, Robson. *O espectador e a relação do ensino do teatro com o teatro Contemporâneo*. Curitiba: Revista Científica/FAP, 2008. Disponível em: <http://cimarte.com/downloads/livros/10_Robson_Rosseto.pdf>. Acesso em: 08 Out 2014.

SILVA, Antonio Wardison C.; BREITENBACH, Herivelton. *O Ritual Funebre Bororo*. São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.unisalesiano.edu.br/encontro2009/trabalho/aceitos/CC98976583191.pdf>>. Acesso em: 02 Out 2014.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

TAVARES, Monica. *Fundamentos Estéticos da Arte aberta à Recepção*. São Paulo: USP. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/cap/ars2/fundamentosesteticos.pdf>>. Acesso em: 21 Out 2014.

TOLEDO, Alexandre Mauro. *Mímesis e tragédia na poética de Aristóteles*. Belo Horizonte, UMG, Dissertação de Mestrado, 2005. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ARBZ-854GXN/dissertacao_toledo_tudo.pdf?sequence=1>. Acesso em: 21 Out 2014.

ANEXO

QUESTIONÁRIO I (NÃO-ATORES E PESSOAS QUE NÃO ESTUDAM TEATRO)

DADOS PESSOAIS

Nome:
Idade:
Ocupação:

Sexo:

LIVRE PERSPECTIVA

Fale um pouco sobre o que você (espectador) pensa do espetáculo “O menino e o céu”, como foi a experiência de assistir o espetáculo, como foi sua relação com ele, enfim, qualquer coisa que você achar interessante mencionar.

SOBRE “O MENINO E O CÉU”

1. Que temas o espetáculo aborda?
2. De que maneira esses temas se relacionam com a vida real?
3. Qual era sua expectativa no início do espetáculo?
4. Qual imagem do espetáculo mais te chamou atenção? Por que?
5. Quais foram os melhores momentos do espetáculo? Por que?
6. Como a trilha sonora se relaciona com o espetáculo?
7. Como ela contribuiu para a história ou para a atmosfera da peça?
8. Quando você começa a assistir a um espetáculo existe uma expectativa. Essa expectativa se altera no decorrer da peça?
9. E você fosse o diretor do espetáculo, você faria algo de diferente? Se sim, o que faria e por que? Se não, por que não faria nada de diferente?

QUESTIONÁRIO I (ATORES E PESSOAS QUE ESTUDAM TEATRO) – O

questionário anterior acrescido de mais as seguintes perguntas:

1. Que símbolos e signos o artista usa para apresentá-las?
2. Qual imagem do espetáculo mais te chamou atenção? Por que?
3. Quais foram os melhores momentos do espetáculo? Por que?
4. Como a história foi contada?
5. Como a música foi usada?
6. Como ela contribuiu para a história ou para a atmosfera da peça?
7. Que outros efeitos especiais você notou?
8. O que você percebe de diferente nesta montagem em comparação a outros espetáculos de mesmo gênero (drama) e público (infância e juventude)?
9. Quando você começa a assistir a um espetáculo existe uma expectativa. Essa expectativa se altera no decorrer da peça? Em que quesito ela se altera e por que você acha que isso acontece?
10. Refletindo agora, sobre o que a peça faz pensar?
11. O que você aprendeu de diferente sobre TEATRO ao assistir a peça?
12. O que você aprendeu de diferente que pode levar para sua VIDA ao assistir a peça?